

mutung von M. Vaes für die Frühzeit v. M.'s auf, die neue Perspektiven eröffnen könnte: daß er nämlich während seines Italienaufenthaltes in Caprarola an der Ausmalung des Farnese-Schlusses beteiligt gewesen sein könne (jedoch ohne Präzisierung seines Anteils); eine entsprechende Vermutung für die Villa Mondragone in Frascati (ebenfalls von Vaes) wird S. 318 Anm. 31 zurückhaltender beurteilt.

Das 5. Kapitel gibt Aufschluß über Werdegang und Wesen des Schriftstellers. Es beleuchtet v. M.'s Bedeutung für die Verbreitung des Humanismus in den Niederlanden, für die geistliche Dichtung der Zeit, für die Kenntnis der italienischen Kunsttheorie und Poesie, speziell natürlich für die Bekanntmachung Vasaris. Es charakterisiert die Doppelnatur in ihm, die Interesse für Mythologie mit christlicher Haltung, Sinn für Allegorie mit Realismus zu vereinigen wußte, rühmt die Beherrschung der italienischen Sprache und fixiert, worin im besonderen die Kunstgriffe bei der Vasari-Bearbeitung bestehen. Übrigens gelang es auch der Verfasserin nicht, die literarische Quelle für die Vorrede des Malerbuches festzulegen. Schließlich wird die Verbreitung des Malerbuches und seiner einzelnen Teile verfolgt; am populärsten waren die niederländischen Viten und das Lehrgedicht; aber auch die Prosabearbeitung der Ovidischen Metamorphosen ist allein bis 1662 fünfmal neugedruckt und bald darauf von Sandrart ins Deutsche übertragen worden. Die Kenntnis der antiken Götterwelt, von der die niederländische Malerei insbesondere in Haarlem, Amsterdam und Utrecht zeugt, ist durch v. M. also offenbar sehr gefördert worden. Sandrart übernahm viele Viten, vor allem die selbständigen über die italienischen Zeitgenossen (ohne Zitat!), und durch ihn benutzte sie wohl auch noch Baldinucci. Dann gerieten sie in Vergessenheit.

Ihr Wiederabdruck mit Kommentar machen als Kapitel 6 dann den Beschluß des Textes (siehe oben).

Angefügt ist ein ausführliches Literaturverzeichnis über niederländische Malerei des 16. Jahrhunderts, ein Personen- und Sachregister, das die Benutzbarkeit des Buches sehr erhöht, und eine (vorläufige) Liste der Stiche, die Niederländer um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert nach italienischen Vorlagen ausgeführt haben. Die beigegebenen Abbildungen können bei dem großen Umkreis der angezogenen Kunstwerke nur einen Bruchteil davon illustrieren, sind aber mit Sorgfalt ausgewählt, um die leicht erreichbaren Handbücher zu ergänzen.

Hervorgegangen aus dem Kreis des Kunsthistorischen Instituts der Universität Utrecht und des Niederländischen Historischen Instituts in Rom, also zweier vorbildlicher Pflegestätten für die Erforschung niederländisch-italienischer Beziehungen, ist das Buch ein wichtiger zusammenfassender Beitrag zur Kenntnis der Periode, in der die Niederländer in Literatur und bildender Kunst durch die Auseinandersetzung mit der Renaissance ihre nationale Eigenart entwickeln lernten.

Elisabeth Paatz-Valentiner

HEINRICH OTTENJANN, *Alte deutsche Bauernmöbel*. Landbuchverlag Hannover und Becker Verlag Ulzen 1954, 410 Seiten, 253 Bildtafeln, 100 Zeichnungen im Text und 2 Verbreitungskarten. Halbleder 68.— DM.

Der Buchtitel ist etwas irreführend. Es handelt sich nicht allgemein um das deutsche

Bauernmöbel, sondern wie ein Untertitel besagt, um die Bauernmöbel des Oldenburger Münsterlandes; ein großer Teil der veröffentlichten Stücke befindet sich überdies im Museumsdorf Cloppenburg, dem größten deutschen Freilichtmuseum, das der Verfasser des Buches mit großer Liebe, Wissen und Fähigkeit aufgebaut hat. Schon aus dieser Tatsache ergibt sich, daß hier ein Mann von genauer Kenntnis der Materie am Werk ist. Die Grundsätzlichkeit, mit der der Stoff behandelt wird, mag schließlich auch den Buchtitel in etwa rechtfertigen.

Der Verfasser weist zunächst auf die bereits stark angeschwollene Bauernmöbel-literatur hin und erhebt die Frage, ob eine Landschaftsmonographie, wie sie das vorliegende Buch darstellt, nicht überflüssig ist. Mit Ottenjann bejahen wir auf das bestimmteste, daß solche Arbeiten dringend notwendig sind. Sie fehlen noch im großen Ausmaße, ja sie werden sich in manchen Gegenden kaum mehr durchführen lassen. Wer sich schon mit zusammenfassenden Darstellungen über einen großen Raum hinweg abgemüht hat, wie der Rezensent, kennt die Schwierigkeiten, auf Grund des heute zugänglichen Materials Verbindliches auszusagen. Dies gilt z. B. von der Grenze zwischen dem bemalten und dem Blankholzmöbel, mit der sich auch Ottenjann beschäftigt. Und was die landschaftliche Aufbereitung des Materials betrifft, so sei nur auf eine sehr empfindliche Lücke hingewiesen, nämlich die, daß der außerordentlich reiche Schatz an mittelalterlichen Möbeln, den die protestantischen Frauenklöster in Niedersachsen bergen, völlig unbearbeitet und damit selbst den Fachkreisen fast unbekannt ist. Das Kloster Wienhausen z. B. verdient nicht nur wegen seiner großartigen Teppiche bekannt zu sein, sondern auch durch die Tatsache, daß es dort ca. 80 gotische Möbel gibt, die photographisch und maßstäblich aufgenommen und wissenschaftlich bearbeitet werden müßten. Gerade in dieser Zeit sind die Grenzen zwischen dem bäuerlichen und dem bürgerlichen Möbel nicht streng geschieden, und die Bauernmöbelforschung bringt nicht nur in dieser Zeit wichtige Erkenntnisse auch für die allgemeine Möbelgeschichte. Dabei darf das ganz Einfache, das Konstruktive und Formgeschichtliche, das sehr aufschlußreich sein kann, nicht vernachlässigt werden. Das Schöne und Ansprechende ist nicht immer das für die Forschung Entscheidende.

Ottenjann ist im Vollbesitz der modernen Forschungsmethoden. Er geht in der Gliederung des Stoffes sehr systematisch vor, stellt von jedem Typ das Allgemeine und Grundsätzliche voran und behandelt vor diesem Grund die oldenburgischen Bestände. Den Truhen, mit Einschluß der Koffertruhe, sind 114 Bildtafeln mit den dazugehörigen Konstruktionszeichnungen gewidmet. Nebenbei darf hier angemerkt werden, daß im französischen Kulturbereich das Buch von Suzanne Tradieu in methodischer Hinsicht vorbildlich ist.

Die Truhe ist bekanntlich das früheste und lange Zeit hindurch das ausschließliche bäuerliche Bewahrungsmöbel. Sehr frühe Stücke sind im Ottenjannschen Buch nicht aufgeführt. Ein Typ wie die Kornkisten (1. Tafel), der sehr urtümlich aussieht, ist 1751 datiert. Ähnliche Erscheinungen gibt es auch anderswo, z. B. in der Rhön. Eine Aufgabe der Wissenschaft wäre es, aufzuklären, unter Zusammenstellung des internationalen Materials, warum gerade die Mehl- oder Kornkiste überall die altertümliche Form bis

fast an die Gegenwart heran bewahrt hat. Man sieht, daß der reine Zweck nicht allein ausschlaggebend ist, sondern daß hier irrationale Kräfte am Werke sind.

Die große Masse der Oldenburger Truhen gehört dem Typ der Kufentruhen an, deren Erscheinungsbild von der Renaissance geformt wurde. Freilich ist dasselbe landschaftlich wie zeitlich und persönlich stark abgewandelt worden, so daß sich ein bedeutender Reichtum in den Variationen ergibt. Im Großen, über den ganzen deutschen Volkstumsbereich hin gesehen, ist es wichtig, welche Stile das Bild einer Landschaft in seinen Bauernmöbeln prägen. Es wäre notwendig, diese Erscheinungen systematisch zu untersuchen.

Ottenjann stellt, um es noch einmal zu sagen, den gesamten Bereich volkstümlicher Möbel und verwandter Kleingeräte systematisch und kritisch dar. Es ist nichts vergessen und das Bild der Landschaft ist eindeutig und vollständig. Wir müssen ihm dankbar sein für dieses Buch, das eine wahrhaftige Bereicherung der Kenntnis des deutschen Bauernmöbels bedeutet.

Joseph M. Ritz

TOTENTAFEL

ARTHUR PELTZER †

Mit Arthur P e l t z e r, der am 9. August im Alter von 82 Jahren gestorben ist, verliert die deutsche Kunstgeschichte einen hochverdienten, weit über Deutschlands Grenzen anerkannten und geschätzten Forscher, der mit Recht als einer der besten Kenner auf dem Gebiet der deutschen und niederländischen Spätrenaissance und des Manierismus gelten darf.

Erst mit dreißig Jahren kam der 1873 in Köln geborene preußische Gerichtsassessor, der jedoch im Kreise seiner eine bedeutende Kunstsammlung hegenden Familie von Jugend auf künstlerische und kunsthistorische Anregungen empfangen hat, zur Kunstgeschichte. Auf großen Reisen und langen Studienaufenthalten in Wien, Rom, Paris, London, Petersburg legte er den Grund zu seiner umfassenden Denkmälerkenntnis. Daneben trieb er gründliche archivalisch-historische Studien, die 1909 ihren Niederschlag in seiner „Geschichte der Messingindustrie und den künstlerischen Arbeiten in Messing“ fanden. Nachdem er 1910 in München promoviert hatte, wandte er sich in systematischer Einzelforschung seinem engeren Fachgebiet zu: der deutschen und niederländischen Malerei und Plastik der Spätrenaissance und des Manierismus. Er verband glücklich künstlerisches Empfinden und historischen Sinn mit der Akribie streng wissenschaftlicher Arbeitsweise. Seine grundlegenden, zusammenfassenden, mit ausführlichen Werkkatalogen versehenen Arbeiten „Der Hofmaler Hans von Aachen, seine Schule und seine Zeit“ (1912), „Der Tizianschüler Lambert Sustris von Amsterdam“ (1913), „Der Münchener Maler Hans Rottenhammer in Venedig und Augsburg“ (1916), (alle im Wiener Jahrbuch der Kunstsammlungen des Österr. Kaiserhauses erschienen), haben seinen Ruf als höchst gediegenen Forscher begründet. Im Münchener Jahrbuch erschienen 1924 „Niederländisch-venezianische Landschaftsmalerei“, 1926 „Nicolaus Neufchatel und seine Nürnberger Bildnisse“, 1937 „Christoph Paudiß“. Seine Arbeiten über die